El arte como respuesta: acercamiento ético a la creación artística desde el pensamiento de María Zambrano

The Art as a Reply: Ethical Approach to the Artistic Creation from the Proposal of María Zambrano

Raquel Carpintero Acero
Universidad Eclesiástica San Dámaso, Madrid
lucsamame@yahoo.com.ar

Resumen

En el presente trabajo me propongo ahondar en la naturaleza libre y lingüística del hombre, presentándolo como un ser que, ante todo, se halla implicado en una peculiar relación con lo real, que le insta a dar una respuesta. Reconoceré dicho carácter relacional, sobre todo, en el arte. Para ello, abordaré el pensamiento que late bajo las nuevas manifestaciones artísticas elaborado por Eugenio Trías, y presentaré después otra interpretación que, recogiendo en lo esencial los rasgos de dicha exposición, les da una significación nueva a través del pensamiento de María Zambrano, que pone de manifiesto, a mi modo de ver, ciertos aspectos fundamentales del ser personal, entendido en y desde su dimensión responsorial.

Palabras clave: lenguaje, metáfora, sublime, siniestro, sagrado, Zambrano

Abstract

In this paper I want to delve into the free and linguistic nature of man, presenting it as a being who is involved in a special relationship with reality that urges him to give an answer. I will recognize that relational character, especially in art. To do this, I will address the thought that beats under the new artistic expressions developed by Eugenio Trias and introduce after another interpretation- collecting essentially the features of the realized exposition- that will give them a new meaning through the thought of María Zambrano, which makes evident- from my point of view- certain fundamental aspects of the personal being, understood from its responsorial dimension.

Keywords: language, metaphor, sublime, sinister, sacred, Zambrano

Recepción del original: 15/09/15
Aceptación definitiva: 24/11/15

Introducción

El ser humano nunca es neutro en su actuar. La conciencia que de sí mismo tiene lo hace dueño de su acciones, si bien ese señorío resulta siempre muy parcial, e incluso a veces verdaderamente precario, en la medida en que la conciencia es igualmente parcial e insuficiente. Decía Kierkegaard en su *Diario* que "en las cuestiones del espíritu, nada es jamás un regalo directo, tal como puede serlo un regalo material: no, en la esfera del espíritu, el regalo es siempre un juez".[1] En este fragmento, Kierkegaard se refería concretamente al tema del lenguaje y su condición moral;[2] al lenguaje entendido como don que, sin embargo, es también un riesgo, un peligro: nos brinda ni más ni menos que la posibilidad de perdernos.[3] ¿Por qué? Porque nos permite engañar y engañarnos, nos permite no "ser lo que se dice". Nos introduce en un modo de vida que no es auténtico, que no se enfrenta con el "sí" o "no" del Evangelio;[4] que se enmaraña en las vanas palabras. Y, sin embargo, Kierkegaard era consciente de que es también a través de ellas como el hombre puede ser "seducido" para el bien. Él, que tan bien se valió de la escritura.

La reflexión que trataré de desarrollar no nace de un principio demostrable de modo alguno. Nace de algunas intuiciones apoyadas en lo que otros han dicho acerca del arte y acerca del hombre, que es su verdadero protagonista. El arte nos habla del hombre, y sólo desde él puede entenderse. De ahí su enorme complejidad, sus infinitas facetas, y la incapacidad en este escrito de abarcarlo del todo, e incluso de llevar a cabo un acercamiento que sea verdaderamente completo en la región que abarque. Pese a todo, mi intención es arrojar algo de luz acerca de la actividad artística, que no es sino expresión o despliegue del ser del hombre (ser lingüístico y moral) y que, como tal, guarda a modo de espejo el mismo misterio que ese ser esconde.

1 Valverde, J. M., *La literatura. Qué era y qué es*, Barcelona: Montesinos, 1983, p. 24.

2 No nos referimos a la moral de universales que caracteriza el "estadio ético"; hacemos aquí referencia a la conciencia de Kierkegaard de que el hombre siempre se mueve en el lenguaje, con todo su riesgo, a pesar de que, desde el mismo lenguaje, lo más justo sea avanzar hasta un momento en que ya sólo quepa el silencio: hasta la radical confrontación con un Dios paradójicamente inefable.

3 "El lenguaje es una idealidad que el hombre posee gratis […]: el que Dios pueda usar el lenguaje para expresar su pensamiento, y el que el hombre quede así en compañerismo con Dios. Pero en las cosas del espíritu nada es regalo sin más […]; el regalo siempre es también un juez, y, por medio del lenguaje, por medio de lo que llega a ser en su boca esa idealidad, un hombre se juzga a sí mismo. Y en las esferas del espíritu siempre está presente la ironía: ¡qué irónico es que precisamente por medio del lenguaje pueda un hombre degradarse por debajo de lo que no tiene lenguaje!". Valverde, J. M., "Søren Kierkegaard: la dificultad del cristianismo", en *Obras completas (II). Interlocutores,* Madrid: Trotta, 1998, p. 766.

4 Cf. Valverde, J. M., "Søren Kierkegaard...", p. 763.

¿Qué significa que el hombre es "lingüístico" y "moral"? ¿Y qué relación guarda todo esto con el arte de nuestros días? Mi reflexión arranca de la tesis de Kierkegaard. A pesar de la dureza con la que presenta al hombre como criatura que habla –y que, quedándose en ese plano meramente estético, rehúye la confrontación con Dios y se engaña a sí mismo–, él mismo reconoce en más de una ocasión que quien no es capaz de seducir a los hombres, tampoco será capaz de salvarlos.[5] Lo que es verdaderamente importante no puede ser recogido por palabras humanas; sin embargo, desde esa autoconciencia el danés trata de señalar, por medio de una "comunicación indirecta", ese espacio que siempre queda más allá de nuestros límites y que nos sitúa frente a frente ante un "Sí-o-No" ineludible, que requiere una respuesta siempre respaldada por la propia vida. El límite exige tomarse menos en serio a uno mismo y volverse hacia la fuente de todo; renunciar a sí mismo para entrar en una lógica que sobrepasa cualquier medida humana. Pero hablar en términos de afirmación y negación, de respuesta, implica situarse en la perspectiva de un diálogo; en un movimiento de relación entre algo "enunciado" y alguien que lo consiente o lo rechaza, que responde, y que lo hace desde cierta libertad. Kierkegaard sólo buscaba ser mejor cristiano. Nosotros nos quedaremos en esa perspectiva "polarizada" de una relación que se establece en lo más íntimo del hombre, sin presuponer que lo más originario de la relación (eso ante lo que uno dice sí o dice no) sea el Dios cristiano. Sin embargo, creo que esa perspectiva existencial de Kierkegaard, que dibuja una opción radical, entronca de modo admirable con lo que algunos autores han dicho acerca de la actividad artística y acerca de lo que esa actividad ha llegado a ser también en nuestros días. Tenía que ser así. Si el hombre es un ser moral, si sus acciones implican siempre una elección, el arte, como actividad suya, será siempre moral, lo sepa o no el artista, lo quiera o no.[6] Y cuanta más conciencia tenga de ello el creador, más responsabilidad cargará sobre sus hombros. No me refiero aquí a que una obra de arte muestre hechos, situaciones, objetos deplorables o moralmente elevados; tampoco al hecho de que pueda inducir al espectador a estados susceptibles de un juicio ético. Me referiré, de ahora en adelante, a la condición ética del proceso de creación, que entonces envuelve en un momento primero al creador, y no todavía a los posibles espectadores.

Se tratará entonces de reconocer en el núcleo de la actividad artística esa condición ética, y cómo, a pesar de su presencia inevitable, no siempre

[5] Valverde, J. M., "Kierkegaard: de las máscaras al rostro", en Kierkegaard, *Diario de un seductor*, Barcelona: Destino, 1988, p. 12.

[6] De nuevo, no nos referimos a esa moralidad del estadio ético que Kierkegaard critica. Más bien, queremos decir que esa toma de posición radical es una opción en la que se pone en juego la libertad; una libertad que, como veremos, en nada se opone a ese descenso hacia lo paradójico de la individualidad.

se ha hecho explícita. He encontrado en la razón poética de María Zambrano una explicitación de la polaridad que más arriba apuntábamos. No sólo en el arte, sino en todo el despliegue que el hombre hace de sí en su intento de encontrarse a sí mismo, siempre toma partido, aunque quizá sea necesario replantear los límites mismos del arte, los ámbitos que abarca, hoy, que parece erigirse a veces como la más verdadera aproximación a la realidad que habitamos, más allá de la descarnada racionalidad de los conceptos.[7]

¿Qué hay de distinto en el arte contemporáneo? La importancia de esta pregunta estriba en que es en los cambios donde más fácilmente reconocemos las cosas:[8] lo que permanece siempre igual no llama nuestra atención, y a veces es necesario un corte, una ruptura; y sólo entonces caemos en la cuenta de que algo estaba ahí y ya no está. Así, quizá podamos reconocer mejor los caminos anteriores desde las diferencias con el momento que ahora vivimos, e incluso es posible que desde ahí se nos muestre la misma raíz que posibilita un cambio de dirección.

La nueva dirección se ha desarrollado como vuelta sobre sí, como crítica de lo anterior desde una mayor conciencia de lo que es el arte. En este trabajo se intentará mostrar, en primer lugar, ese camino que ha seguido el arte y el pensamiento que late bajo las nuevas perspectivas. Es importante hacerlo, porque la tesis en la que trataré de enmarcar la reflexión es que el hombre siempre se ve precedido por una realidad que es razón de ser del mundo, y que a él, especialmente, lo llama a responder; el ser humano puede darle la espalda a la misma realidad y no ser "auténtico". Esta relación se juega en lo más profundo de la existencia (María Zambrano hablará de las "entrañas" para referirse al núcleo más originario de lo humano),[9] y es el soporte, la base sobre la que se desarrolla toda la actividad humana. En consecuencia, por un lado, esa actividad se ve informada por un diálogo que exige libertad; por otro lado (y como consecuencia de ello), se ve impulsada en una dirección de encuentro y aceptación o, por el contrario, deriva en una búsqueda en la que el hombre no se acaba reconociendo sino a sí mismo (pero no en su autenticidad, que radica en la respuesta abierta a una trascendencia que se impone y "levanta" el mundo hacia sí, sino en los ecos de su desligada soledad).

La dirección que ha seguido el arte de hoy en sus líneas generales puede reconocerse en la segunda de estas opciones: la de la ruptura del diálogo

[7] Liessmann, K.P., *Filosofía del arte moderno*, Barcelona: Herder, 2006, p. 20.
[8] Ortega y Gasset, J., "Las dos grandes metáforas (en el segundo centenario del nacimiento de Kant)", en *Obras completas (II)*, Madrid: Revista de Occidente, 1963, p. 391.
[9] Cf. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2007.

y la consiguiente soledad. Trataré de ilustrarla a través de Eugenio Trías, quien analiza, en *Lo bello y lo siniestro* (libro cuya tesis se expondrá aquí), la situación actual del arte desde la búsqueda de un principio explicativo (postulado en el presente) que puede proyectarse sobre la historia del arte en su totalidad para desentrañar, desde esa mirada presente, su secreto.[10] Y ese secreto es la presencia latente de lo que él llamó "lo siniestro": el misterio de la realidad (no entendida ya como algo que exige una respuesta) que siempre llama desde el abismo. Ese principio –que es traducción del misterio a algo que no va más allá de lo meramente humano, aunque sea desconocido– es según este pensamiento la condición y el límite de la experiencia estética, y se ha ido haciendo cada vez más consciente en la historia (y por ello, también más explícito), rozando los límites de dicha experiencia y mostrando, ya sin tapujos, el vacío en que todo se subsume. El planteamiento de Trías pretende ahondar en el concepto que está en la base de las manifestaciones artísticas contemporáneas. Y veremos que, en ellas, late implícita una decisión que tiene gravísimas consecuencias no sólo para el arte, sino para toda la vida del hombre. Valdrá como apoyo a la tesis que se quiere defender, en la medida en que muestra cómo sí existe un reconocimiento de la estructura "dialogal" de la que hablábamos: el hombre, sin saber por qué, siempre tiene que responder; y la conciencia de que ésa es su tarea le hace sospechar lo que hay al otro lado esperando la respuesta. Sin embargo, sea por una decisión realmente consciente o, por el contrario, por una falta de conciencia, la realidad es que al final se ha tomado partido por un cercenamiento de esa relación; más bien, el hombre ha creído que se estaba hablando a sí mismo.[11]

Tras exponer la interpretación peculiar que Trías hace del arte, pasaremos a explorar la otra opción (la de la mirada que reconoce una trascendencia precursora más allá de sí misma) de la mano de María Zambrano.

[10] Cf. Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel, 2006.

[11] "[…] Yo me asomo a las almas cuando lloran / y escucho su hondo rezo, / humilde y solitario, / ese que llamas salmo verdadero; / pero en las hondas bóvedas del alma / no sé si el llanto es una voz o un eco. / Para escuchar tu queja de tus labios/ yo te busqué en tu sueño, / y allí te vi vagando en un borroso / laberinto de espejos". Machado, A., "Del camino", en *Poesías completas*, Madrid: Austral, 1985, p. 98. Sin embargo, el poeta presta también oído a la esperanza; porque, al final, "quien habla sólo espera hablar a Dios un día". Machado, A., "Retrato", en *Poesías completas*, p. 136.

2. De lo bello a lo sublime; de lo sublime a lo siniestro

Trías enuncia claramente su tesis al inicio de su obra:[12] lo siniestro constituye la condición y el límite de lo bello.[13]

Tiene que estar presente en el arte, pero siempre en forma de ausencia. De lo contrario, el efecto estético se rompería. La osadía del arte de hoy sería, desde esta perspectiva, la de intentar apurar ese límite y condición, revelándolo más osadamente que nunca, pero de modo que todavía se preserve el efecto estético.

¿Cuál es el camino que conduce de lo bello a lo siniestro? El primer paso en esa dirección es el que va de lo bello a lo sublime. En la antigüedad grecorromana prevalecía la idea de que lo bello implicaba básicamente dos cosas: armonía y proporción. La belleza era medida y limitación. De ahí que no hubiera lugar, en el ámbito de lo bello, para todo cuanto implicara o sugiriera desproporción, infinitud, caos. Esta concepción se mantuvo hasta el s. XVIII (a pesar de que ya se estuviera alimentando la noción de infinitud –como perfección– en autores como San Basilio o San Gregorio de Nisa, y después en San Agustín). Sin embargo, hubo que esperar mucho para que dicha noción fuera aceptada y recogida. Dice Trías que "la categoría de lo sublime, explorada a fondo por Kant en la *Crítica del juicio*, significa el definitivo paso del Rubicón: la extensión de la estética más allá de la categoría limitativa y formal de lo bello".[14] Y esta categoría nace con una nueva sensibilidad reconocible en el hombre occidental durante el s. XVIII.

El sentimiento de lo sublime, según el análisis kantiano, se da cuando el sujeto percibe algo grandioso (muy superior a él en extensión material), que supone por tanto una amenaza, y que mueve a la reflexión acerca de la propia insignificancia física. Sin embargo, esta reflexión es enseguida solapada por otra; el objeto que se imponía con poder, subsumiendo al hombre en un sentimiento de inferioridad, remueve en ese mismo sujeto una idea de la razón: la idea del infinito (en el alma, en la naturaleza, en Dios), que lo hace tomar conciencia de su propia superioridad moral. Es decir: el objeto físico sensibiliza la idea racional-moral de infinitud, que se da, en un primer momento (y sensiblemente) como presencia y espectáculo. Se cumple por tanto una mediación entre el espíritu y la naturaleza en virtud de la sensibilización de la

[12] En adelante expondremos el desarrollo que hace en *Lo bello y lo siniestro*.
[13] Empieza con una cita de Rilke: "Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar"; y otra de Schelling: "Lo siniestro –Das Unheimliche– es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado". Ambas citas serán *leitmotiv* de toda su reflexión. Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, p. 33.
[14] Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, p. 36.

infinitud; el hombre "toca" aquello que lo sobrepasa y espanta. Trías resume así el proceso:[15]

1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado.
2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y de temor.
3. Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable.
4. Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer, resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (Infinito de la naturaleza, del alma, de Dios).
5. Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud.

En el sentimiento de lo sublime se da entonces una ambivalencia entre dolor y placer: el sujeto aprehende algo como amenazante, pero, al mismo tiempo, es capaz de sobreponerse al miedo y a la angustia (siempre y cuando se halle a una cierta distancia del peligro) mediante un sentimiento de placer más poderoso que, teñido por ese miedo, se vuelve entonces más intenso. Kant se pregunta entonces por la fuente de ese placer. En él no puede intervenir el entendimiento, que no es capaz de llegar a lo que excede forma y limitación. Ese sentimiento de placer nace de una facultad superior. Si la belleza se despertaba, en la concepción de Kant, por virtud de la intervención del entendimiento sobre el dato sensible (a través de la imaginación, y creando un juego libre entre ambas facultades), lo sublime conecta la sensibilidad (y la imaginación) con la razón, que piensa esas ideas que resumen los enigmas primordiales sin hallar respuestas, y que no pueden ser determinadas conceptualmente.

En el Romanticismo se expresa la noción de infinitud, reflejada en el concepto de lo sublime. Sin embargo, este cambio no podía suponer una ruptura o absoluta novedad. Se podía redefinir el arte, pero entonces tenía que ser posible reconocerlo también en sus anteriores manifestaciones. La nueva perspectiva repensó el arte, pero no podía eliminar su historia. Ahora se entendía como manifestación de lo infinito en lo finito, como presencia de lo trascendente e inabarcable en el mundo sensible. Pero, de ser

[15] Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, p. 39.

así, tuvo que serlo siempre, aunque quizá no con la misma lucidez acerca de sí mismo.[16]

Para mostrar cómo el nuevo concepto de infinitud podía dar inteligibilidad también al paradigma anterior (el de lo bello), Trías se enfoca en el Renacimiento, y en concreto, en la Academia florentina.[17] La metafísica florentina arrancaba del presupuesto neoplatónico de un principio último, inefable e indecible. Ese principio se concebía como el Uno, "del que nada puede afirmarse, ni siquiera que sea".[18] El Uno es alfa y omega, inicio y fin indivisible de un proceso del que emana toda la diversidad, todas las "hipóstasis", hasta su reabsorción de nuevo en ese primer principio. Está en todas las cosas, pero a la vez se mantiene más allá de ellas como algo verdaderamente trascendente; es trascendente e inmanente al mismo tiempo. La primera hipóstasis es el *Nous*, el entendimiento; en él ya hay una división: la de objeto y sujeto, si bien la luz del Uno es la que da inteligibilidad a las cosas y también capacita a la inteligencia para ejercer su acto; así, el Uno es condición trascendental del conocimiento y de su objeto. La segunda hipóstasis es el alma, principio motor y tendente al movimiento circular y perfecto. En el orden celeste este movimiento duraría perfecto, pero en el orden natural sus movimientos quedarían enturbiados por un principio material e irracional. Esto nos pone en el contexto de una lucha violenta en el alma; una pelea entre ella y la materia, representada de modo descarnado en las escenas mitológicas. El arte sería el escenario en el que tendría lugar dicha pelea, y la tarea del artista sería la de reconquistar las semillas de alma, de luz, dispersos por la materia, substrayéndola de la irracionalidad, la maldad, la fealdad. Se trataría de "reconvertir" los objetos materiales a su principio espiritual. De la belleza material elevarse hacia la verdadera belleza inmaterial, que sería la manifestación más inmediata del Uno. La belleza era considerada el lugar intermedio entre la "Unidad fontanal" y la primera hipóstasis; primera encarnación del principio creador.

El impulso dinámico que movería a la purificación de lo sensible sería Eros, el amor, definido por Ficino como *Desiderio di belleza*. El movimiento del amor sería doble: centrífugo y centrípeto, diversificador y a la vez tendente a la reconversión en la unidad. El amor elevaría al alma de la contemplación de los cuerpos al ascenso hacia su objeto propio: la belleza pura, que no debe

[16] Eugenio Trías postula que cada época se mueve dentro de una "constelación", que es cristalización de una problemática determinada y que gira en torno a una categoría fundamental. Cada época tiene que dar razón de las categorías anteriores desde la nueva perspectiva. Por eso, lo sublime tiene la capacidad de explicar lo anterior, y más tarde, la categoría de lo siniestro dará razón de lo sublime.

[17] Cf. Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, pp. 57-82.

[18] Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, p. 58.

confundirse con su reflejo sensible. El amor tendría también en el hombre estas dos dimensiones: el amor mundano, generativo, y el amor contemplativo de quien ahonda en la raíz de todo, remontando incluso el dominio de la inteligencia, y se enfoca contemplativamente en el primer principio para fundirse con él. El amor sería "voluntad de fusión con esa irradiación primera y prístina del rostro desvelado de la divinidad".[19] Se podría representar entonces como un amor ciego, digamos, por deslumbramiento, por la incapacidad de contener lo que anhela. La belleza originaria desvelaría el rostro de la divinidad (sería Afrodita, representada desnuda, recién creada). A través de ella el primer principio trascendente se comunicaría, haciéndose don y reproduciéndose en la inmanencia, desencadenando el proceso de emanación de las hipóstasis. Pero todo ello sin dejar de ser velo; la belleza revelaría el misterio, pero sin desprenderlo de su condición: quedaría revelado como tal. Dios mismo seguiría oculto, seguiría siendo el *Deus absconditus.*[20]

La belleza es, en esta concepción, primera y originaria manifestación de lo inefable; presencia deslumbrante de dicho principio que a la vez se oculta a la mirada. Patencia que también recubre algo que es tenebroso, abismal. Trías analiza dos obras de Boticelli en las que esta metafísica toma cuerpo, y en su análisis hace patente la hipótesis de un primer principio, envuelto en la oscuridad (aunque sea lúcidamente) que es razón de ser de la belleza; su condición y su límite. El infinito es fundamento desde el cual se producen las obras de arte. Más tarde, en el arte barroco, el infinito ya no será sólo fundamento, sino que será el tema fundamental aludido por la propia representación.[21]

2. 1. Lo siniestro en el arte

Ese lado misterioso de la realidad se va perfilando en el Romanticismo en la noción de infinitud; noción que, además, se da como espoleada por la sensibilidad. Pero lo misterioso es, por definición, algo que en alguna medida se nos escapa. Y en esa medida es fácil que se imagine como oscuridad, como tinieblas. Si el fondo de la realidad se desconoce, ¿por qué no podría tener cara demoníaca? La divinidad tiene también una faz siniestra en tanto que se presenta como "abismo sin fondo", como deidad en contradicción consigo misma. De ahí el aforismo de Rilke: "lo bello es el comienzo de lo terrible

[19] Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, p. 64.
[20] "La belleza es el velo de irradiación comunicable que, a modo de esplendor del rostro, cubre la abismal separación y trascendencia de lo divino con la ilusión de familiaridad, de inmanencia. Es ya en su más genuina aparición un velo, una apariencia, sólo que apariencia desnuda y sin mediación". Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, p. 65.
[21] Cf. Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, pp. 148-168.

que los humanos podemos soportar". Es portador de algo oculto que se hace presente y, sin embargo, permanece oculto; se hace presente en la forma de una ausencia que produce vértigo.[22] Es una presencia ya no sublime, sino siniestra.

Precisamente lo siniestro es lo que da nombre a una de las obras de Freud; y Eugenio Trías ahonda en esta categoría desde el análisis conceptual que hace de ella el fundador del psicoanálisis. Se ha traducido el término alemán *Unheimlich* como "lo siniestro". En realidad, se trata de una traducción insuficiente, pues no acaba de acoger todo el poso de sentido que contiene la palabra alemana. En la descripción de Freud, *Unheimlich* es "aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás".[23] Lo desagradable de lo que es *Unheimlich* guarda sin embargo una relación con lo que nos es de algún modo familiar.

Por eso, existe una relación dialéctica en la pretendida oposición de los términos *Heimlich* y *Unheimlich*. El primero tiene, de hecho, dos sentidos: por un lado, hace referencia a lo que es familiar; ello evoca un bienestar derivado del sentimiento de protección. Por otro lado, *Heimlich* es también lo secreto, lo oculto, lo que es propio de un círculo cerrado y por eso permanece escondido, inadvertido por miradas que sean extrañas a ese ambiente. *Unheimlich*, a su vez, es algo inquietante que provoca temor. La conclusión de Freud es que el término *Unheimlich* se opone sólo a la primera significación de su contrario. Y no sólo no hay oposición entre ellos en el segundo caso, sino que la palabra *Unheimlich* encuentra el cumplimiento de su sentido en su relación ambivalente con ese otro sentido aparentemente contradictorio. *Unheimlich* es lo que, habiendo de permanecer oculto (por familiar), se ha revelado, y entonces despierta el sentimiento de lo siniestro. Es lo oscuro, temible y familiar a la vez; tanto que debe permanecer escondido.

Freud hace una interpretación del arte desde ese concepto de lo siniestro. Lo siniestro sería algo en parte revelado y en parte velado en las manifestaciones artísticas de todos los tiempos; el arte sería la presencia invisible de algo que no se puede ver directamente. Lo que debe permanecer en el núcleo oscuro de la intimidad se revela de un modo parcial, incompleto, sugerido, y en la medida en que ese fondo oculto se percibe indirectamente, se convierte en *Unheimlich*.

Pero, ¿qué es eso siniestro que late en las manifestaciones artísticas?; ¿de qué modo se hace presente en ellas? En la cuarta parte del libro que venimos

[22] En la tercera parte del libro que estamos tratando, Eugenio Trías analiza la película *Vértigo*, de Hitchcock, para iluminar desde ella dicha experiencia.
[23] Trías, E., *Lo bello y lo siniestro*, p. 44.

tratando, Trías presenta la interpretación freudiana del arte. En ella, hace una demostración palpable de su tesis acerca del arte como aquello que nos muestra de algún modo lo invisible-inabarcable, y de cómo en Freud eso invisible toma la forma de lo siniestro; también, de cómo esa interpretación freudiana está en gran medida en la base del arte de hoy.

Freud hace una interpretación del arte como manifestación indirecta de una estructura antropológica inconsciente. Dicha estructura consiste en una red de complejos psíquicos que son traducción de necesidades puramente orgánicas. Esos complejos se encuentran investidos de afecto o energía psíquica ("carga pulsional" de las representaciones que conforman el psiquismo humano). Algunas de esas representaciones son desplazadas del ámbito consciente (es decir, de aquél que es accesible para el sujeto); son representaciones "inconscientes", ocultas, y su destierro de la conciencia se da por motivos éticos (idea de la perfección) o estéticos (sensibilidad estética).[24] Esa carga "energética" hace que el sistema funcione de un modo asombrosamente mecánico: debido a la carga de las representaciones –también de las que fueron desterradas– éstas hacen todo lo posible por emerger al lado consciente. El mecanismo de la represión –que opera a través de otros complejos psíquicos, al modo de una auténtica lucha de fuerzas– impide ese paso. Sin embargo, a veces la carga pulsional es tal que esos complejos consiguen salir de su encierro, si bien, en una forma sustitutiva, como una especie de resolución pactada. Los sueños son el ejemplo paradigmático de esa emergencia parcialmente encubierta de las representaciones psíquicas inconscientes. También lo son las neurosis, y la religión y el arte (como formas de neurosis colectiva).

La cultura entera sería una especie de enmascaramiento hipócrita de aquello que fluye en el interior del hombre y que es su verdadero ser (no puede hablarse de esencia, puesto que ese ser se encuentra en continua evolución). Las pulsiones que invisten los complejos psíquicos y que, en consecuencia, gobiernan al hombre, son las pulsiones de vida y de muerte. El ser humano se ve gobernado por estos dos principios de vida y destrucción que operan recubriendo las representaciones adquiridas por medio del contacto con el mundo exterior.

Pues bien, de esto se desprende que para entender la cultura (y, en concreto, el arte) hay que volver los ojos a esos complejos reprimidos para reconocerlos latentes en las producciones humanas. Por eso Freud se centra en el "complejo de Edipo", que es el "complejo nuclear" (el fondo más originario y arcaico del inconsciente, heredado por vía filogenética),[25] para desenmasca-

[24] Echavarría, M., *Corrientes de psicología contemporánea*, Barcelona: Scire Universitaria, 2010, pp. 17-36.
[25] Echavarría, M., *Corrientes de psicología contemporánea*, p. 27.

rar la verdadera razón de ser del arte. Y concluye que este motivo encubierto del arte no es sino la represión de un acontecimiento histórico (no meramente mítico) cometido en los albores de la humanidad. Se trataría de un crimen, perpetrado por una horda formada por miembros que se encontraban a expensas de un macho dominante (el padre del grupo) que tendría el control sobre todas las hembras. Como es sabido, los otros machos matan al padre y lo devoran. Este deseo incestuoso y parricida que desemboca en un crimen anida entonces en lo más profundo del inconsciente, y se revela particularmente en la tragedia de *Edipo Rey*, de Sófocles (de ahí el nombre que toma Freud para hablar de ese complejo reprimido).

Esta tragedia es la que mejor expresa el deseo humano fundamental. Edipo, sin saberlo, lo realiza (mata a su padre, se casa con su madre). Lo que ocurre entonces es que, en la representación de la tragedia, el espectador reconoce este deseo en sí mismo; lo hace consciente. Esto produce la identificación con el héroe (es la mímesis de la que hablaba Aristóteles), que provoca a su vez un sentimiento de horror en el espectador, porque la tragedia hace explícitas esas fantasías de un modo siniestro –es decir, que, en tanto realiza el deseo de quien está mirando, saca a la luz algo muy propio que estaba protegido, guardado en el inconsciente. Sin embargo, debido a que todo ello no ocurre en el orden fáctico, sino en una dimensión de ficción, el proceso desemboca en una catarsis o "purificación" de esos sentimientos de dolor, que quedan "sublimados".

La tragedia es, desde este punto de vista, una revelación, aunque dure apenas unos instantes. Sin embargo, la manifestación del crimen originario no es completa. También se lleva a cabo en la tragedia, una deformación hipócrita: se traslada la acción de la horda (simbolizada por el coro) al héroe, que se convierte así en "chivo expiatorio" de la culpa, y se diviniza (el mismo mecanismo se daría en las religiones; empezando por el totemismo y las religiones politeístas, y acabando por el monoteísmo egipcio y judaico).

La concepción antropológica de Freud es muy luminosa con respecto al reconocimiento del papel de lo siniestro en el arte. Eugenio Trías encuentra en ella un auténtico despliegue argumental que da brillo al motivo de su ensayo: lo siniestro como la otra cara de la belleza; como ese fondo oculto, inconsciente (en tanto que inaccesible e inabarcable), terrorífico (por sobrepasar al sujeto; por estar fuera de lugar y ser, así, inaguantable para la mirada) que es "velado" en la obra de arte, pero cuyo velo (el aparecer armonioso, dentro de sus límites, de lo bello) lo hace presente de algún modo por su ausencia, por su carácter "escondido" que se deja entrever a un espectador que queda, así, suspendido en equilibrio entre dos territorios. Cuanto menor sea la capacidad de cubrir que tenga ese velo; cuanto menos oculte lo que queda

al otro lado, más abocado hacia el abismo se verá el contemplador. Y ésa es, según Trías, una tendencia fundamental del arte de nuestros días.

Lo que Nietzsche llamó lo "apolíneo" aparece como una construcción que esconde lo que en realidad es confuso, indeterminado, desmedido. Lo dionisíaco es su sombra reprimida, oculta pero actuante, que al griego le provoca horror; es presencia y amenaza. "El acto trágico estará, por tanto, fijado por ese escenario de confusión y desmesura donde los deseos primarios son realizados, produciéndose en lo real lo más profundamente anhelado y fantaseado, ese escenario siniestro ribeteado de crímenes ancestrales". Agrega:

> En Edipo Rey insiste, inevitablemente, ese escenario originario cuyas raíces deben verse en las leyendas y ceremonias asociadas al dios de la vida. En él halla nuestra exploración de lo siniestro, de esa sombra inhibida y significativa desde la cual adquiere lo bello, relevancia, precisamente a través del recubrimiento pudoroso de esa escena umbría con los velos de la ilusión estética, su más penetrante explicación.[26]

La actividad artística es, desde este punto de vista, una revelación de algo que hay más allá, pero que, finalmente, no es tanto la presencia de lo infinito en nosotros, el contacto –aunque fugaz– con lo divino sensibilizado, sino que eso que en la historia se pensó como divino aparece ahora como "la insistencia de nuestros deseos arcaicos, ancestrales y fundamentales, expulsados de nuestra conciencia, retornando ambigua y veladamente como presencias espectrales".[27]

3. De lo siniestro a lo sagrado

Podemos aceptar o no la interpretación que Freud hace del arte y su replanteamiento en la filosofía de Eugenio Trías. Sin embargo, es un hecho evidente que el arte ha cambiado de dirección en los últimos siglos. Ese viraje presupone un cambio de perspectiva respecto de la misma actividad artística; si este tipo de cambios siempre se dan la mano con las transformaciones de la mentalidad naciente, esto es todavía más manifiesto en el arte contemporáneo: antes el artista se lanzaba a su actividad movido por la pregunta acerca de Dios, acerca del hombre… Pero hoy la interpelación parece dirigirse al arte en sí mismo. ¿Qué es el arte? Y en consecuencia: ¿Quién es el artista?

[26] Trías, E., *Lo bello y lo siniestro,* p. 142.
[27] Trías, E., *Lo bello y lo siniestro,* p. 144.

En un programa de televisión, Jorge de los Santos afirmaba que hoy se suele identificar la realidad con el interior de una caja: vemos su apariencia, su estructura rectangular, pero la verdadera caja (lo que esa caja es en realidad) está dentro, en la oscuridad que guarda. En ese contexto, es importante la acción de destapar, de sacar a la luz. Pero, ¿qué es lo que hay que liberar? En definitiva, ¿de qué estamos hablando cuando decimos que hay que dejar al descubierto la realidad?

Quizá el arte no pueda reducirse sólo a la sublimación de motivos inconscientes, pero su proceso de toma de conciencia a lo largo de los siglos (se ha dibujado escuetamente algo de él) y, desde esa nueva conciencia, la demarcación de su lugar como centro vertiginoso, limítrofe, entre el reino de lo que conocemos (lo aceptado, lo cotidiano) y el "interior" de esas realidades, que las hace palidecer y empequeñecer hasta reducirlas a ficción; ese proceso no puede rechazarse, no puede tomarse en cuenta sólo para desecharlo como un error de raíz.

Rasgos de ese empequeñecimiento de lo humano (entendido como el mundo ordinariamente aceptado, lo que categoriza los acontecimientos de la vida diaria en un fluir ordenado y hasta controlado), ya se dieron en el Romanticismo, cuando Schlegel, Schelling, Solger, hablaron de la ironía como método. Ironía que en el fondo es una toma de distancia por parte del artista respecto de su obra. Ello es indicio del nacimiento de una conciencia acerca de la imposibilidad de lo que paradójicamente se intenta, un desvelamiento de la infinita grandeza de lo que el hombre apenas puede vislumbrar: el darse cuenta de ese hecho es lo único que lo sitúa en el camino correcto.[28]

Esta conciencia ha ido bajando de nivel: desde el reconocimiento del misterio en lo divino hasta la desaparición de eso divino en el fondo desconocido de lo humano. La realidad no es trascendente; simplemente, ya no es lo que parecía. Para reconocer eso es necesaria una distancia, y dejar de plasmar las cosas del mismo modo como se venía haciendo.[29] Se hablará de *l'art pour l'art* pero, más que un reconocimiento del ámbito de lo estético, distinto de otras dimensiones de lo humano, se trata de un nuevo entender el arte; no será ya expresión velada de un principio trascendente, sino reflejo del hombre mismo, el artista, a solas con su creación desde la lucidez de quien sabe que está solo. Paradójicamente, el desligamiento del arte de todo principio, su abocamiento al "puro estilo", lo libera para servir a cualquier causa. Un "desinterés" radical abre la vía para el interés: ya no hay nada a lo que se deba rendir cuentas. Ahondando en su relación con lo real, el hombre (y tam-

[28] Cf. Liessmann, K.P., *Filosofía del arte moderno,* p. 61.
[29] Ortega y Gasset, J., "La deshumanización del arte", en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética,* Madrid: Alianza Editorial, 1993, pp. 11-54.

bién el artista, para quien esa relación se hace palpable en el arte de un modo mágico) se ha visto encerrado en multitud de estructuras que, más que ser un puente tendido hacia lo que hay más allá de él, parecen no ser sino irremediables obstáculos. Algo nuevo estaba ocurriendo en la vida, que es raíz del arte. María Zambrano habla de ello en uno de sus ensayos: empieza a tomar pie un afán de "deshacerse" de la realidad para hacerla aparecer de un modo que escapa a todas las formas convenidas.[30] Se acaba la expresión de lo humano y, así, emerge aquello que había quedado subsumido en sus estructuras; aquello a lo que el hombre no estaba dejando ser, a fuerza de querer apresarlo.

Este planteamiento guarda relación con lo que Trías decía del arte como guardador de secretos inaudibles. No solamente por esa condición de velo de la belleza, sino por el mismo contenido de lo que guarda: un miedo y una violencia originarios. Zambrano imagina una situación de hermetismo en el origen: al hombre se le escapaba por completo la realidad. Y lo que no se conoce siempre inquieta, desborda. Pero, frente a las antiguas máscaras, que mantenían el misterio,[31] empieza más tarde una nueva etapa en la que el rostro humano se manifiesta, a la par que se produce un enseñoramiento del mundo. Y el arte que de ello resulta es un arte tranquilizador. Se trata de un proceso en el que el fondo "sagrado" de lo real, que rodeaba al hombre (asfixiándolo y sumiéndolo en un terror persecutorio), va encontrando expresión.[32]

De este modo, el hombre se construye un "espacio vital", un lugar ganado desde el que poder vivir. Sin embargo, en este proceso, el fondo sagrado queda reducido a su rostro divino; en las religiones primitivas como primera catalogación y, después, en el pensamiento, que corre así el peligro de convertirse en una forma de poder.

Sin embargo, no creo que en las obras de María Zambrano el pensamiento se entienda siempre como forma de poder. Sólo se está traicionando la

---

30 Cf. Zambrano, M., "La destrucción de las formas", en *Algunos lugares de la pintura,* Madrid: Entelequia, 2012.

31 "Cuando nos acercamos a mirar el rostro del Oriente, encontramos siempre una máscara. Una máscara en la rica multiformidad de épocas y aun de culturas enteras y países diversos. Mas todos los rostros parecen coincidir ante nosotros, los occidentales, en no parecernos sino máscaras. La máscara encubre, mientras que el rostro revela; el rostro humano es el lugar donde la naturaleza, el cosmos entero, sale de su hermetismo. Y esta condición reveladora, que nos parece esencial al hombre, sólo en Grecia se ha producido. Anteriormente es siempre la máscara". Zambrano, M., "La destrucción de las formas", p. 19.

32 "[…] la realidad como se presenta en el hombre que no ha dudado, en el hombre que no ha entrado todavía en la conciencia y aun mucho antes en el hombre en el estado más original posible, en el que crea e inventa los dioses, la realidad no es atributo ni cualidad que les conviene a unas cosas sí y a otras no: es algo anterior a las cosas, es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos 'sagrado' ". Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, p. 48.

realidad cuando se la toma por lo que no es. Se elimina lo "sagrado" cuando, convirtiéndolo en lo divino, eso divino se hace demasiado humano. La clave, pues, no reside en ir contra la razón en sí (contra lo humano que, cambiando las cartas, "devora" lo divino), sino contra un modo de vivir en la razón "prepotente" que borra a lo "otro" de todo horizonte, aunque diga encontrarlo en su acción de desentrañar. Y entonces, siguiendo este planteamiento, ¿no habría que abanderar la nueva tendencia artística como modo de recuerdo, de reminiscencia de un pasado en que las cosas no habían caído bajo nuestro dominio?

No hay que olvidar que es el miedo –en su forma más terrible y angustiante– el que aboca al hombre a su afán de posesión. Sin ese afán, la humanidad no sería lo que es, pero, sin humanidad, no hay tampoco posibilidad de seguir viviendo. No puede descartarse que ese afán se diera no sólo en la hipotética raíz estructural del hombre, sino también en las relaciones con sus semejantes.[33]

Y tiene un motivo, un origen en el modo de ser del hombre:

> La forma primaria en que la realidad se presenta al hombre es la de una completa ocultación, ocultación radical; pues la primera realidad que al hombre se le oculta es él mismo. El hombre –ser escondido– anhela salir de sí y lo teme, aunque la realidad toda no envolviera ningún alguien, nadie que pudiese mirarlo, él proyectaría esta mirada; la mirada de que él está dotado y que apenas puede ejercitar. Y así, él mismo, que no puede aún mirarse, se mira desde lo que le rodea. Y todo, los árboles y las piedras, le mira y, sobre todo, aquello que está sobre su cabeza y permanece fijo sobre sus pasos, como una bóveda de la que no puede escapar: el firmamento y sus huéspedes resplandecientes. Y de aquello de lo que no puede escapar,

[33] Ello concuerda con lo que postula René Girard en su libro *Los orígenes de la cultura*. En él habla del surgimiento de la cultura como resultado de lo que él llama el "mecanismo mimético" y su fase de resolución en el mecanismo del "chivo expiatorio". Estos mecanismos se inician con el deseo mimético (deseo de un objeto poseído o deseado por aquél a quien se ha tomado como modelo); éste desemboca en la crisis mimética, que es una crisis de indiferenciación, que surge cuando los roles de sujeto y modelo quedan reducidos a esa rivalidad. Al final, toda esa violencia colectiva (pues el mecanismo se va extendiendo) converge en una única víctima designada arbitrariamente por el mimetismo mismo. Este miembro de la comunidad pasa por ser la única causa del desorden y es aislado y masacrado. Así, se pasa de la mimesis del objeto deseado a otra mimesis, que permite que se establezcan todas las alianzas posibles contra la víctima. Por el hecho de ser unánime, el asesinato del chivo expiatorio pone fin a la crisis (ésa es la fuerza de este mecanismo; que permite que se establezca el orden, aunque sea por un tiempo. Y en virtud de ese poder pacificador, la víctima es divinizada. Más tarde, con el resurgimiento de la violencia, el mecanismo volverá a repetirse). Esta visión ofrece una interpretación distinta de la de Freud a los sacrificios y a los orígenes de la cultura: la víctima no es culpable, ni siquiera "psicológicamente"; pensarlo es resultado de un sumarse a esa rueda de violencia. Sin embargo, corrobora ese afán de posesión del hombre en sus primeros orígenes. Girard, R., *Los orígenes de la cultura*, Madrid: Trotta, 2006, pp. 51-81.

> espera. La esperanza se dirige hacia esta estancia superior que envuelve al hombre, no-humana. Estancia –realidad– que él no inventa: la ha encontrado con su vida.[34]

El afán de poder sobre la realidad responde a una necesidad anterior: la de encontrarse. Al principio, el hombre no tiene ojos, no tiene voz con la que decirse a sí mismo; no tiene palabra. Su inquietud la traslada a todo aquello que lo rodea; y es que el mundo siempre es espejo que devuelve la propia mirada. Por eso en el inicio era mirada aterradora. El ser humano era completamente exterior y, poco a poco, en la medida en que logra hacerse un espacio propio, también va ganando conciencia y soledad; ése es el principio que permite la puesta en marcha del proyecto que es la persona. El terror primero se aplaca, y empieza la vida humana; ésa que el arte acabará condenando. El culmen de esa humanidad se da en el pensamiento, en el nacimiento de la filosofía, que representa la inocencia del alma que se libera del hermetismo del origen, la apertura de la realidad que hasta entonces era tan "llena" como desconocida y amenazante. Y lo era porque sólo puede uno acercarse al misterio sin temer cuando lo hace desde una cierta seguridad. ¿Qué seguridad podía tener un hombre que ni siquiera se sabía a sí mismo? Esa seguridad, la tranquilidad de saber qué suelo se pisa, la ganó el hombre con el desarrollo del pensar, que es el modo de vivir propiamente humano. Pero el pensamiento no se da escindido de la vida del hombre.

Todo lo contrario: el pensar no es sino expresión del sentir humano; antes que nada, el hombre se padece a sí mismo.[35] Para encontrarse (ésa era la inquietud primera, ineludible, que se ha seguido dando a lo largo de la historia), el ser humano se vio obligado a dar un rodeo, a través de las cosas, para poderse reconocer. Pero ese reconocimiento estaba –ciertamente– escondiendo un terror originario que todavía no podía afrontarse con seguridad. El mundo pivotaba sobre el hombre (también las realidades supra-mundanas; aunque se reconociera su carácter trascendente, quedaban subsumidas en ese título; y los títulos estaban empezando a perder su sentido en la medida en que se creían máscara del miedo).[36] Pero el mismo hombre empieza a caer en la cuenta de ello; porque se mantiene en su afán de encontrarse y, por eso, vuelve la vista hacia el origen.

---

[34] Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, p. 47.

[35] Micheron, C., "Introducción al pensamiento estético de María Zambrano: algunos lugares de la pintura", en *Logos: Anales del seminario de Metafísica,* núm. 36, 2003, pp. 215-244.

[36] Nietzsche habló de la "muerte de Dios"… Pero, como dice Zambrano, la muerte de Dios sólo se da en el cristianismo. La otra es la muerte no de Dios, sino del Dios-idea, el Dios a la medida humana. Cf. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, pp. 137-138.

La obra de Trías no era sino una mirada hacia el origen. Pero una mirada demasiado corta: no se repara en la condición primera de ese fondo sagrado que rodeaba al hombre, ni tampoco en la necesidad que éste tenía de verse, de encontrarse (si no, no habría proyectado esa mirada en la realidad y el miedo no se habría apoderado de él). Esa mirada se queda en la violencia originaria, en el afán originario de poder, y en el entender todo el posterior despliegue como enmascaramiento, como sublimación de hechos no asumibles, incompatibles con esa vida que nos hemos hecho a nuestra medida. ¿La solución? Si la pulsión de muerte y destrucción es tan verdadera como la otra, lo único que cabe es no ignorarla, sino sublimarla. Seguir sublimándola, en el arte y en todo lo demás. Seguir viviendo humanamente, aunque eso en la práctica se hace cada vez menos posible (y el arte anterior se hace del todo imposible… se convierte en un arte diferente, crítico de lo humano). ¿Cómo seguir viviendo en una farsa? La vida no podía seguir siendo la misma, pero en los cambios tampoco podían proyectarse ya demasiadas esperanzas.

Este planteamiento no llega realmente a lo más originario del hombre, a eso que parece que nos tapa nuestro modo adquirido de vivir. El hombre, en el origen, se encuentra siendo con una suerte de esperanza de encontrarse, que lo mueve a la búsqueda. Pero esa esperanza todavía no puede formularse, no puede ser recogida, porque no hay todavía un desarrollo de la conciencia. No obstante, esa esperanza opera en la forma de una necesidad de búsqueda proyectada en el exterior: son las cosas las que le demandan, las que le persiguen. Y es a través de ellas como el hombre hace un camino que le lleva a la conciencia de sí. Ese camino era entonces necesario; sin él el hombre habría quedado paralizado por el terror. Sin embargo, es cierto que las cosas pasan a ser parte de su dominio y, con ello, aparece la sospecha moderna de que todo lo humano no sea más que un instrumento de supervivencia; un mecanismo que elimina el miedo y, así, borra también todo lo que no puede quedar recogido en él. ¿Qué es lo que no quedaba recogido? Precisamente, la realidad originaria; el hombre mismo en contacto con lo sagrado, que en él se manifestaba en la forma de un deseo de poseer verdaderamente su propio ser. Sin embargo, sólo desde esa conciencia ganada puede el hombre mirar atrás, al origen; sólo desde ella puede reconocer la insuficiencia de su "método", tan puesto de manifiesto por el pensamiento que late bajo las modernas manifestaciones artísticas.

A pesar de que este trabajo se haya focalizado, sobre todo, en el arte, las consideraciones que se han ido haciendo sitúan el problema en una perspectiva más amplia: el arte, como actividad humana, y en la medida en que emerge del fondo más profundo del ser humano, se convierte en un reflejo de su modo de vivir. Y la vida humana es vida marcada no sólo por el miedo (que la insta a enmascararse, a encerrarse en estructuras que la protegen

tanto como le impiden salir de sí para verse de un modo más certero) sino también por la esperanza de encontrarse. Esa es la razón, el motivo que ha llevado al ser humano a emprender un camino que lo ha ido acercando, poco a poco, hacia una mayor conciencia de sí.

Sin embargo, esa autoconciencia arranca en el hombre de una búsqueda que se da irremediablemente ligada al modo que él tiene de aprehender la realidad: a las palabras.[37] El hombre gana espacio nombrando, y así puede decirse a sí mismo.[38] Toda su consideración acerca de la realidad se da en su diálogo con ella; de alguna manera, entonces, a toda creación artística le precede un diálogo: porque el artista vierte en sus obras una mirada que no es mera apariencia, sino que está atravesada por el pensamiento, por lo que el hombre dice (a sí mismo o a los demás) acerca de las cosas. Bajo las nuevas tendencias artísticas hay una puesta en cuestión del sentido de todo lo humano. Pero, ¿cómo denunciar la insuficiencia del método desde él mismo? ¿Cómo puede el hombre, desde sus estructuras, tratar de salirse de ellas? Lo cierto es que las cosas sólo son insuficientes en relación al fin al que apuntan. No se puede decir que algo no cumple las expectativas puestas en ello si no se sabe qué es lo que sería capaz de llenar tales expectativas. Y entonces, si la verdadera realidad no se conoce y el hombre se equivoca cuando cree poseerla… ¿cómo podemos saber algo de ella? Al hombre se le escapa el verdadero ser de las cosas, pero no completamente. Su decir no realiza (hemos visto que

[37] De pronto arranca la memoria, / sin fondos de origen perdido: / muy niño, viéndome una tarde/en el espejo de un armario, / con doble luz enajenada / por el iris de sus biseles, / decidí que aquello lo había / de recordar, lo aferré, / y desde ahí empieza mi mundo, / con un piso destartalado, / las vagas personas mayores / y los miedos en el pasillo. / Años y años pasaron luego / y al mirar atrás, allá estaba / la escena en que, hombrecito audaz, / desembarqué en mí, conquistándome. / Hasta que un día, bruscamente,/vi que esa estampa inaugural / no se fundó porque una tarde / se hizo mágica en un espejo, / sino por un toque, más leve, / pero que era todo mi ser: / el haberme puesto a mí mismo / en el espejo del lenguaje, / doblando sobre sí el hablar, / diciéndome que lo diría, / para siempre vuelto palabra, / mía y ya extraña, aquel momento." Valverde, J. M., "Ser de palabra", en *Poesías reunidas*, Barcelona: Lumen, 1990, pp. 243-244.

[38] Resultaría imposible abordar aquí la cuestión de la relación entre pensamiento y lenguaje. No hay espacio aquí para discutir si hay una preponderancia de una de las dos facultades; si el lenguaje es mera expresión del pensamiento o si, por el contrario, pensar no es más que hablar. Nos decantamos, sin embargo, por lo segundo. Entendemos que la realidad responde a un movimiento relacional; a un impulso de relación. Y que en el hombre ese movimiento es recogido y asumido; si las cosas responden a una palabra primera que sale de sí y las hace ser, en el hombre la palabra se hace capaz de decirse a sí misma (aunque de un modo imperfecto); el hombre es, en virtud de ello, capaz de elegir. Puede responder con su adhesión a lo que él es o negarse a ello, enmarañarse en la estructura lingüística que lo sostiene y que, sin esa Palabra primera, no puede encontrar razón de ser. En cualquier caso, analizaremos aquí nuestro modo de conocer desde el lenguaje, sea o no expresión de otro algo anterior, desde el convencimiento de que, sin embargo, el lenguaje sí responde a algo más profundo, a algo que lo precede, aunque ese algo sea verdadera palabra y no pensamiento desnudo.

la realidad siempre lo precede), y tampoco puede abarcar completamente; pero sí constituye un verdadero acercamiento. ¿Cómo?

Precisamente, desde la conciencia de la imperfección del propio decir.[39] Las palabras, consideradas de un modo cerrado, como mera producción humana, sólo conducen al sinsentido, o a la pérdida de la esperanza; esa esperanza que estaba en el origen y que responde al ser más íntimo del hombre.[40]

Pero desde la conciencia de la imperfección del propio lenguaje; de la realidad que habitamos en él, que se queda siempre más allá de nuestras posibilidades (pero que, sin embargo, también puede ser señalada por ellas) el hombre se abre al sentido de todo aquello que lo rodea y, entonces, también de sí mismo. La razón poética es, en María Zambrano, el modo de señalar esta tarea abierta. Ya Ortega y Gasset había apuntado la especial potencia de la metáfora cuando la definió no sólo como modo de expresión, sino también como modo esencial de intelección de lo que no nos es directamente accesible.[41]

La metáfora hace siempre la función de una "muleta" que nos asiste a la hora de conocer y nos permite acercarnos un poco más a los confines de lo que podemos captar desde nosotros, ofreciéndonos un apoyo en las nociones más básicas para, desde ahí, hacer una "transposición de nombre" muy con-

---

39 Por lo menos, ello es una parte importantísima de ese proceso de acercamiento a lo real.

40 "La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir –¿cómo y con qué medios, en qué noche blanca o en qué tenebroso día?– hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba. Sin palabras llegar a la palabra (qué lejos, qué improbable), sin conciencia razonable aprehender una unidad profunda". Cortázar, J., *Rayuela,* Madrid: Cátedra, 1984, p. 216.

41 Afirma Ortega y Gasset: "Cuando hablamos del 'fondo del alma', la palabra 'fondo' nos significa ciertos fenómenos espirituales ajenos al espacio y a lo corpóreo, donde no hay superficies ni fondos.

"Al denominar con la palabra 'fondo' cierta porción del alma, nos damos cuenta de que empleamos el vocablo, no directamente, sino por medio de su significación propia. Cuando decimos 'rojo', nos referimos, desde luego, y sin intermediario alguno al color así llamado. En cambio, al decir del alma que tiene 'fondo', nos referimos primariamente al fondo de un tonel o cosa parecida, y luego, desvirtuando esta primera significación, extirpando de ella toda alusión al espacio temporal, la atribuimos a la psique. Para que haya metáfora es preciso que nos demos cuenta de esta duplicidad. Usamos un nombre impropiamente a sabiendas de que es impropio.

"Pero si es impropio, ¿por qué lo usamos? ¿Por qué no preferir una denominación directa y propia? Si ese llamado 'fondo del alma' fuese cosa tan clara ante nuestra mente como el color rojo, no hay duda de que poseeríamos un nombre directo y exclusivo para designarlo. Pero es el caso que no sólo nos cuesta trabajo nombrarlo, sino también pensarlo. Es una realidad escurridiza que se escapa a nuestra tenaza intelectual. […] Además de ser un medio de expresión, es la metáfora un medio esencial de intelección". Cf. Ortega y Gasset, J., *Las dos grandes metáforas*, p. 391.

creta, basada en las semejanzas entre aquello que es más fácilmente conocido por nosotros y la otra realidad más escurridiza, percibida por el cognoscente de un modo oscuro. El hombre, ser de palabra,[42] construye nuevos puentes con la pretensión de que lo acerquen al otro lado, al lugar del significado. Esos puentes son las palabras, que van avanzando el pensamiento en una especie de ascensión que no tiene fin (desde lo material y concreto hasta lo más difícilmente aprehensible); pero ese proceso infinito jamás alcanza su meta: la lengua, que va desarrollándose mediante el dinamismo que acabamos de presentar, siempre estará compuesta de palabras que no pueden trascender su condición de signos que, como tales, en parte desvelan algo y también en parte lo esconden, aunque siempre preservándolo. Nuestro lenguaje nos sitúa ante la barrera infranqueable de un sentido que está más allá de lo que podemos llegar a abarcar. Sin embargo, no nos abandona de toda seguridad. Porque, al fin y al cabo, es en las palabras, en su torpeza, en donde reconocemos que existe algo que las precede, y sólo en función de ello somos capaces de juzgarlas insuficientes; también, de reconocerlas y aceptarlas como nuestra "ración de realidad".

Nadie puede desprenderse de lo que no tiene. Todo este proceso del que hemos hablado, por el cual el hombre toma conciencia de sí mediante el lenguaje, era un proceso necesario para que éste ganara el espacio de libertad que más tarde le permitiría mirar, al fin, en la dirección de lo real sin que el pánico lo anulara. Libertad en tanto que somos conscientes de nosotros mismos; y libertad que aumenta en la medida en que nos vemos de un modo más verdadero: no como meros productores de estructuras que acaparan y esconden, sino como seres que se buscan a sí mismos y que, al fin, tras haberse ganado el mundo para sí, pueden también desde sí verse con distancia y recorrer el camino inverso hasta encontrarse, verdaderamente, en un origen en que estaba, primero, la esperanza de verse; después, el ser mismo del hombre al que esa esperanza respondía, y las otras realidades que también lo rodeaban. No había posibilidad de acceso efectivo a la realidad desde una situación de inseguridad que todo lo percibía como amenaza. Por eso hacía falta ganar autoconciencia, aunque fuera a costa de perder algo de esa realidad; de no recibirla directamente, sino por medio de nuestro humano modo de relacionarnos con ella. Sin embargo, ese modo de relación gana para nosotros un espacio desde el que poder mirar y, entonces, nos hace más libres; nos permite hacer efectiva esa libertad que ya estaba incoada

[42] "Hasta entonces, niño y muchacho, / creí que hablar era un juguete, / algo añadido, una herramienta, / un ropaje sobre las cosas, / un caballo con que correr / por el mundo, terrible y rico, / o un estorbo en que se aludía, /a lo lejos, a ideas vagas: / ahora, de pronto, lo era todo, / igual que el ser de carne y hueso, / nuestra ración de realidad, / el mismo ser hombre, poco o mucho". Valverde, J. M., "Ser de palabra", en *Poesías reunidas*, Barcelona: Lumen, 1990, p. 244.

en la humana esperanza de verse. Porque, desde él, podemos incluso ver nuestra propia estructura y reconocer en ella una tendencia hacia aquello que se nos escapa y, desde ahí, puede atisbarse la presencia de un sentido que va más allá de nosotros. El diálogo interior nos abre a una libertad más radical; a la posibilidad de "dejar ser" a las cosas, de considerarlas como algo que nos precede, y "dejar ser" aquello que en verdad somos; abrirnos a la respuesta que se complace en la aceptación, y no a la que se obstina en contradecir los propios anhelos.[43]

3.1. El arte como respuesta

Hemos dicho que el arte es expresión del hombre. Entonces, si lo es, tiene que expresar todo esto: en él tiene que poderse reconocer esta humana estructura de búsqueda. El arte nuevo se cierra al fundamento, al principio que precede al hombre y a todas las cosas. Es más ciego. Pero cabe un arte que, desde la misma conciencia de las estructuras humanas pueda, sin embargo, no sólo convivir con ellas, sino reconocerlas –con humildad– también en su grandeza. María Zambrano habla del arte desde la posición de quien ha reconocido el origen "sagrado": de quien, contemplando el camino recorrido, puede convencerse de que siempre hubo algo latente y fundante de todas las transformaciones; hasta el punto en que el hombre, llegado a su máxima expresión de humanidad, ya asumió la libertad suficiente (la conciencia suficiente) como para volverse (o no) al origen. Llegado a cierto punto, el hombre puede incluso elegir no seguir su impulso de búsqueda; puede, agarrándose a su pensamiento en soledad, creer que la esperanza humana no tiene dónde descansar. El arte que responde a la otra posición vital, la del abandono de sí (para ganarse, para respaldarse en lo único que puede en verdad sostener lo real) es el que se traduce en la fidelidad al misterio. El arte sería entonces expresión de lo inefable, y la libertad del creador sería, en realidad, obediencia libre.[44] Sería respuesta del artista al misterio que lo llama y lo arrastra con fuerza. Pero, ¿anula esto la verdadera

[43] La "razón poética" (pensamiento en poético caminar hacia lo que se nos esconde siempre en alguna medida) puede indicar, señalar; pero no realiza. No abarca y, por tanto, no le da al hombre la respuesta que le haría entrar del todo en sí mismo. Y, sin embargo, un Dios siempre desconocido nos acecha; las entrañas jamás podrán callar la esperanza humana… Esperanza de ser "mirado" por un Dios que le dé así cumplimiento. Porque "aun todavía el amor, ese movimiento, el más esencial de todos los que padece la vida humana, donde se resume la condición del hombre –el ser que entre todos se mueve– no será amor enteramente, si el que se mueve, no logra al fin mover. Si es que no hay un Dios que sea movido por el hombre". Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, p. 133.

[44] Cf. Micheron, C., "Introducción al pensamiento estético de María Zambrano: algunos lugares de la pintura".

creación del hombre? ¿A qué nos referimos cuando decimos que el arte es obediencia libre o que es respuesta?

El hombre sólo puede atender al misterio desde su interior, desde su propio ser. La fidelidad del artista se dirige hacia la realidad originaria, que descansa en sus propias entrañas, en lo más profundo de sí mismo. Desde ahí puede crear: puede reconocer lo que hay desde su propia voz, que es una voz única e irrepetible.[45] En la creación artística toman cuerpo formas adecuadas para recoger el misterio de las entrañas. Y entonces, la creación parte siempre de una revelación que toma cuerpo en la obra de arte, pero que arranca de un reconocimiento, de una apertura: el artista tiene que mirarse sin afán ni de posesión ni de destrucción de lo poseído. De ese modo plasmará en su obra su propio ser; ser "en conato",[46] que remite así a la realidad que puso en él esa esperanza. Se trata de una respuesta en la medida en que –como hemos visto– el arte expresa la vida del hombre (más acertadamente cuanto mayor sea el compromiso del artista consigo mismo; cuanto menos se afane en ser por sí mismo y más se esfuerce en dejar ser a la realidad), porque el hombre vive inmerso en una especial relación cognoscitiva con el mundo: no se queda en la apariencia, sino que necesita conocer lo que son las cosas, y esa aproximación radical a ellas se da dentro de su estructura lingüística. Esa estructura es la que le otorga un espacio de libertad que le abre a la posibilidad de reconocer que hay algo, un fondo desconocido de lo real, que no se reduce a su primera situación de violencia. Si el arte refleja la vida, reflejará también el modo como el hombre toma partido dentro de ella. Por eso las transformaciones que se han ido produciendo en el arte responden al modo como el hombre interpreta el mundo. Y caben dos actitudes de base en esa interpretación: la apertura al sentido de todo, al que nuestras palabras apuntan –aunque sea desde su imperfección–, o la reclusión en la propia estructura que, cuando se reconoce como tal, no conduce sino a un vertiginoso sinsentido. Si el hombre responde a aquello que lo precede (reconociéndolo y obedeciendo, en libertad, o bien dándole la espalda, con más o menos libertad) entonces el arte, en la medida en que es medio de expresión del ser del hombre, será también expresión de esa respuesta.

[45] Esa voz podrá expresarse sin embargo de tantas maneras como formas de arte existan.
[46] Cf. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*.

Conclusión

Empezábamos nuestra reflexión con una cita de Kierkegaard. Ahora, sólo cabe volver a traerla a nosotros. Se trataba de una advertencia acerca del lenguaje como "don" que nos hace libres y nos permite entonces la caída: en virtud de él podemos dejarnos llevar por una actitud que elude la confrontación radical con lo real (en Kierkegaard, con Dios), pero también puede hacernos palpar aquello que se nos escapa, y entonces señalarlo en actitud de radical abandono. Esas dos actitudes, en tanto que constituyen la base que dirige toda la vida del hombre, son también las que atraviesan la actividad artística y, así, cabe reconocerlas en las interpretaciones que han ido modulando el despliegue del arte a lo largo de la historia, hasta llegar a nuestros días. En este momento, en que se sospecha de lo humano y ya sólo cabe poner de manifiesto la ineficacia de su empeño, no se ha llegado sin embargo a reconocer la presencia de aquello que sí puede hacer palidecer lo humano, pero no despojándolo de toda su fuerza. Podemos defender, con Kierkegaard, lo humano, en la medida en que nos sirve para situarnos en esa posición que reconoce que hay algo "otro" de lo que no podemos adueñarnos, pero que nos da una cierta libertad para reconocerlo y volvernos a ello. Parece que ya no se le puede devolver la confianza a esa razón que se creía en contacto directo con las cosas. Pero quizá el pensamiento que se sabe hablado, consistente en palabras que apuntan a lo real (aunque sin poder recibirlo en toda su hondura), pueda arrojar una nueva luz; el arte que resulte de ello será, entonces, un arte en actitud de escucha y respuesta que, desde una reconocida libertad, deje ser a aquello que se le empezará a hacer accesible precisamente en tanto que lo haya reconocido en su lejanía.